Oulipo

# Drames et comédies brefs dans le petit lavoir

La Bibliothèque Oulipienne

numéro 123

Les fascicules 1 à 52 de ***la Bibliothèque oulipienne*** ont été repris en 3 volumes chez Seghers, 1990. Les fascicules 53 à 73 en 2 volumes au Castor astral, 1997 et 2000.

n° 74 - Hervé Le Tellier : *Mille pensées (premiers cents)*
n° 75 - Michelle Grangaud : *Formes de l'anagramme*
n° 76 - Michelle Grangaud : *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets*
n° 77 - Hervé Le Tellier : *À bas Carmen !*
n° 78 - Jacques Jouet : *Une chambre close*
n° 79 - Oulipo : *La guirlande de Paul*
n° 80 - Jacques Bens : *L'art de la fuite*
n° 81 - Jacques Roubaud : *Trois ruminations*
n° 82 - Jacques Jouet : *Exercices de la mémoire*
n° 83 - Jacques Roubaud : *La terre est plate, 99 dialogues dramatiques, mais brefs, précédé de Petite rumination du 150*
n° 84 - Hervé Le Tellier : *Un sourire indéfinissable, Mona Lisa, dite La Joconde, sous 53 jours différents*
n° 85 - François Le Lionnais : *Un certain disparate (fragments),* suivi d'un *témoignage de Jacques Roubaud*
n° 86 - Walter Henry : *Chu dans mer sale ou la rumination polymorphe*
n° 87 - Marcel Bénabou : *L'Hannibal perdu*
n° 88 - Jacques Bens : *J'ai oublié*
n° 89 - Claude Berge : *Raymond Queneau et la combinatoire*
n° 90 - Oulipo : *Sexe : ce xé*
n° 91 - Perec, Mathews, Pastior : *Variations, Variations, Variationen (Proust, Shakespeare, Goethe)*
n° 92 - Harry Mathews : *Un chronogramme pour 1997*
n° 93 - Jacques Jouet : *Pauline (polyne)*
n° 94 - Hervé Le Tellier : *Le vent de la langue*
n° 95 - Michelle Grangaud : *Oulipo fondu*
n° 96 - François Caradec : *Paris périphérique, suivi d'autres petits poèmes parisiens*
n° 97 - Jacques Jouet et Pierre Rosenstiehl : *Frise du métro parisien*
n° 98 - Jacques Roubaud : *Ô baobab*
n° 99 - Paul Fournel : *Foyer-jardin, théâtre*
n° 100 - Oulipo : *Ceci est mon cent (spécial Dieu)*
n° 101 - Michelle Grangaud : *hahaôahah*
n° 102 - Ian Monk : *Fractales*
n° 103 - Marcel Bénabou : *Altitude et profondeur*
n° 104 - Jacques Bens : *Opus posthume*
n° 105 - Hervé Le Tellier : *Le voyage d'Hitler*
n° 106 - Oulipo : *La couronne de Stèphe*
n° 107 - Jacques Jouet : *La redonde*
n° 108 - Jacques Jouet : *Hinterreise et autres histoires retournées*
n° 109 - Ian Monk : *Monquines*

*Suite de la liste en fin de volume*

Oulipo

# Drames et comédies brefs dans le petit lavoir

La Bibliothèque Oulipienne

numéro 123

*Les samedi 26 et dimanche 27 octobre 2002, lors des septièmes Rencontres Jacques Copeau de Pernand-Vergelesses, Catherine Dasté pria l'Oulipo de lire au public, dans le « lavoir du bas », des pièces brèves composées pour l'occasion. Le lecteur trouvera ici réunis l'ensemble de ces textes (et quelques autres en prime).*

## L'IMPROMPTU DE PERNAND

**J** – Par ailleurs, à propos de Jacques Copeau, puisque nous sommes aux Rencontres Jacques Copeau, vous n'êtes pas sans ignorer que…

**O** – Non, on dit : vous n'êtes pas sans savoir !

**J** – Ah oui, c'est vrai… Donc vous n'êtes pas sans savoir que le nom de Copeau est un pseudonyme, que son père, le père de Jacques Copeau, Gaëtan Copéliard, celui qu'on appelait le Cap'tain Cop' parce qu'il avait servi dans la marine, était tonnelier…

**O** – Quoi, quoi, quoi ?

**J** – Parfaitement, tonnelier ! … et qu'au nom de l'idée qu'il se faisait de l'artisanat du théâtre, Copeau (enfin, Jacques Copéliard) choisit le nom de Copeau en souvenir des petits tortillons de bois mince que faisait le rabot de son père dans le chêne des futures douelles.

**O** – Mais, pas du tout !

**J** – Quoi, « pas du tout » ? Mais écoute-moi ! Je sais de quoi je parle !

**O** – Non, pas du tout, Copeau était un pseudonyme, c'est vrai, mais l'origine est tout autre. Elle vient de Florence…

**J** – Quoi, « l'origine elle vient de Florence » ? l'origine elle vient de nulle part ! Le nom, à la rigueur pourrait venir de Toscane, mais pas l'origine !

**O** – Oui, c'est ce que je voulais dire… Le nom de Copeau vient de Florence, exactement comme le couple de colombes ramassé sur un dallage de Santa Croce.

**J** – C'est complètement idiot ! Je n'ai jamais entendu parler de ça ! En dix-huit ans de Pernand, je n'ai jamais entendu parler de ça !

**O** – Tu me laisses finir ! C'est à cause du prénom typiquement florentin Jacopo ! (Jacopo da Pontormo, par exemple). Copeau avait voyagé en Italie, à Florence en particulier, avant d'y créer *Le petit pauvre*. Or, il s'appelait Jacques. À Florence, on l'appelait Jacopo. Sa femme, qui était créole, prononçait mal l'italien, elle disait Djaccopo, Djack-copo, Jac-copo, finalement Jacques Copeau !

**J** – Sa femme créole, qu'est-ce qu'il faut pas entendre ! Il aurait bien aimé qu'elle le fût créole, sûrement, sa femme, mais chacun sait qu'elle était laponne !

**O** – Jamais de la vie !

**J** – Bref ! S'il te plaît, tu ne m'interromps plus… Copeau a choisi le pseudonyme de Copeau à cause des copeaux de bois et du vin de copeaux, qui est un vin nouveau dans lequel on fait tremper des copeaux pour l'éclaircir. Et Copeau voulait que le théâtre fût éclairci, débarrassé des obscurités fallacieuses, du narcissisme des acteurs, des idées des metteurs en scène et de la poussière du rideau de velours sombre. Ça, tu ne vas pas dire le contraire !

**O** – Je voudrais simplement nuancer…

**I** – Puis-je vous interrompre une petite seconde ?

**O** & **J** – Ne te gêne surtout pas.

**I** – Je pense être en mesure de vous départager. Vous savez que Jacques Copeau était britannique par sa nièce…

**O** & **J** – Non, on savait pas. Tu le savais, toi, Marcel ?

**M** – Non.

**I** – Or, un jour, durant la période où le Vieux-Colombier officiait à New York (je n'ai pas dit que New York était une ville britannique, mais enfin on y parle aussi l'anglais…), Copeau, qui s'appelait encore James Shaving (c'est-à-dire en anglais « copeau », justement comme si se raser – to shave – consistait forcément à se couper et à laisser tomber de son menton des copeaux de chair) donc il parlait avec moi d'Auguste Dupin, le célèbre détective de *Double assassinat dans la rue Morgue* et de *La lettre volée*, et je lui dis, histoire de faire un petit calembour bilingue : « Ah yes, the Cop-Poe ! », le flic inventé par Edgar Poe ! Et quelques jours plus tard, il se faisait appeler Copeau. Voilà. C'est quand même un scoop, non ? Ça n'a pas l'air de vous convaincre.

**M** – C'est que Dupin n'est pas un flic. C'est un détective. D'autre part, je vous signale tout de même que vous n'êtes pas des autorités en matière d'étymologie et que « Copo, coponis », en latin, veut dire cabaretier. Or, il me semble que nous sommes dans des rencontres de théâtre, de musique et de ?…

**J**, **O** et **I** – …vin !

## AVEZ-VOUS DES INTERROGATIONS SUR LE THÉÂTRE ?

**O** – Avez-vous des interrogations sur le théâtre ?

**M** – Puisque nous sommes ici réunis, dans ce lieu et cette atmosphère particulière, savez-vous que nous sommes là pour nous poser quelques questions sur le théâtre ?

**O** – Et puisqu'il faut bien commencer quelque part, en un mot, à quoi sert le théâtre ?

**J** – Oui, à quoi sert le théâtre ?

**M** – Mais oui, à quoi sert le théâtre ?

**I** – Pour résumer, à quoi sert le théâtre ?

**O** – Peut-être la question est-elle mal posée ?

**J** – Est-ce vraiment le lieu pour envisager de tenter de répondre à une telle question ?

**M** – A moins que « à qui est destiné le théâtre ? » soit plus convaincant ?

**O** – Ou plutôt : « qui vient au théâtre ? »

**I** – Et plus précisément : « qui peut venir au théâtre ? »

**J** – Mais la véritable question ne dépend-elle pas de la qualité de celui qui la pose ? Ses propres interrogations ne seront-elles pas différentes selon qu'il est auteur, technicien, acteur, régisseur, metteur en scène, ou bien sûr et surtout spectateur ?

**O** – Admettons provisoirement que nous nous placions du point de vue du spectateur ; nous pourrions, n'est-ce pas ? Ne pourrait-on alors envisager la scène suivante : dans un lavoir de Bourgogne quelques orateurs flottent sur l'eau, hauts sur la flotte, mi-irréels, mi-imaginaires dans une légère vapeur, prélude à la fin du jour et densifiée par les effluves abondants des différents crus, et, au milieu de vrais-faux spectateurs mi-abasourdis, mi-amusés, et mi-interrogatifs, ces curieux personnages devisent là tout naturellement sur l'intérêt du théâtre, essayant de se prendre eux-mêmes, orateurs-harangueurs à la mode anglaise, pour le public d'un théâtre virtuel et multiforme ?

**M** – Situation absurde ?

**J** – Situation stupide ?

**I** – Situation impensable ?

**M** – Situation irréaliste ?

**J** – Situation ridicule ?

**O** – Ne pourrions-nous pas faire un effort d'imagination ? Nous transporter dans ce monde supposé, et tâcher, même en hypothèse, de répondre à ces interrogations-là ?

**J** – Honnêtement, vaut-ce le coup ?

**M** – Ma foi, qu'en pensez-vous, vous autres ?

**O** – Et si nous prenions l'avis du public ?

**J** – Le truc n'est pas tout neuf, n'est-ce pas ? Pirandello ne l'utilise-t-il pas déjà dans *Ce soir on improvise* ?

**M** – Et bien avant lui, notre immense Molière, dans sa *Critique de l'École des femmes* ?

**I** – Peut-être, peut-être bien, mais cela nous empêche-t-il de le réexploiter ?

**J** – Allez, allez, ne tergiversons pas plus avant : on leur demande ?

**M** – Pourquoi pas ?

**O** – Madame, Madame, pouvez-vous nous dire ce que vous espérez trouver au théâtre ?

**M** – Stop : est-il juste de commencer par cette dame-ci ?

**I** – Et pourquoi pas elle, justement ?

**J** – Aurais-tu une objection ?

**O** – Ce n'est pas ce que je voulais dire, mais plutôt : Madame, êtes-vous d'accord pour que nous commencions par vous ?

**I** – De toutes les façons, nous interrogerons tout le monde, n'est-ce pas ?

**M** – Ne fût-ce que par souci d'équité ?

**O** – Or si nous interrogeons tout le monde, ne puis-je commencer par cette dame-ci ?

**J** – Attendez, attendez : si tous ces gens sont venus ici, n'est-ce pas bien évidemment pour trouver quelque chose ? Et ce quelque chose, leur importe-t-il véritablement de le connaître ? Ne risque-t-on pas de tout détruire en cherchant à comprendre le mécanisme de la satisfaction ? Au fond, ne vaut-il mieux pas laisser opérer la magie ?

**O** – La magie ? Parce que vous voyez de la magie quelque part, vous ?

**I** – Monsieur, Monsieur, pouvez-vous nous dire si vous sentez quelque magie opérante, ici et maintenant ?

**M** – Mais voyons, ne voyez-vous pas que vous mettez tout le monde bien mal à l'aise ? Vous ne croyez pas que ce Monsieur n'a rien à faire de nos élucubrations ?

**J** – Pas si sûr… Monsieur, puis-je au moins vous demander : est-ce que ça vous intéresse, ou est-ce que ça vous interpelle ?

**M** – Enfin, arrêterez-vous à la fin ? Cela nous concerne-t-il véritablement ? Que Monsieur – je dis Monsieur, mais c'est un terme générique, cela concerne tout un chacun ici présent – que Monsieur, donc, vienne ici chercher ceci ou cela, qu'il soit *intéressé* par le propos du théâtre ou *interpellé* par l'émotion suscitée, est-ce vraiment le lieu d'en discuter ?

**I** – Au fond, est-ce que ce n'est pas tout simplement une forme quelconque de *représentation* qu'espère trouver chacun en ces lieux, et ce d'autant plus que le lieu ne s'y prête a priori pas ?

**O** – En tout cas, le public n'est tout de même pas venu nous voir ici laver notre linge en famille ?

**M** – Ce lieu-ci n'est-il pas tout particulièrement adapté ?

**J** – Et n'est-ce pas précisément une forme de spectacle ?

**O** – Ne sommes-nous pas justement en train de nous mirer dans l'eau du lavoir, et donner en reflet l'illusion d'un questionnement sur le théâtre ?

**I** – Allons, allons, croyez-vous que *tout* puisse être une forme de spectacle ?

**M** – Assurément non : me direz-vous à la fin *quand* nous commencerons le spectacle ?

**J** – Oui, oui, au lieu que de rouler nos questions comme une toupie sans fin, commencerons-nous à la fin ?

**I** – Toupie, or not toupie, is that the question ?

## BRITANNICUS
## réduit à ses interjections

**A** – Quoi ! Tandis,
**B** – Quoi ! Vous,
**C** – Non, non.
**D** – Ah ! Ah !
**A** – Mais quoi !
**B** – Quoi, Madame !
**C** – Ah, Prince !
**D** – Ah, Dieux !
**A** – Hélas !
**B** – Ah Narcisse !
**C** – Ah ! Quoi, Seigneur !
**D** – Quoi, Narcisse !
**A** – Quoi ! Quoi donc !
**B** – Quoi, Madame !
**C** – Ah, Seigneur !
**D** – Ah ! Seigneur !
**A** – Moi ! Hélas !
**B** – Ah ! Seigneur !
**C** – Ah ! Cher Narcisse !
**D** – Quoi ! Hélas ! Hélas !
**A** – Quelle nuit !
**B** – Quoi !

**C** – Ah ! Seigneur !
**D** – Quoi ! Quoi !
**A** – Ah !
**B** – Hé bien !
**C** – Quoi ! Ô Dieux !
**D** – Mais quoi ?
**A** – Hé bien !
**B** – Que dis-je ?
**C** – Ah ! Madame !
**D** – Ah !
**A** – Quoi !
**B** – Quoi !
**C** – Que dis-je ?
**D** – Ah !
**A** – Hélas !
**B** – Hé bien !
**C** – Mais que vois-je ?
**D** – Ah, Dieux !
**A** – Hé bien !
**B** – Ah ! Quoi !
**C** – Mais hélas !
**D** – Hélas !
**A** – Ah ! Hélas !
**B** – Ah ! N'en voilà que trop !
**C** – Hélas !
**D** – Hé bien, gardes !
**A** – Hélas !
**B** – Ah !
**C** – Ô Ciel !
**D** – Quoi, Seigneur, sans l'ouïr ?
**A** – Ah !
**B** – Ô Ciel !
**C** – Hé bien donc !

**D** – Quoi Seigneur !
**A** – Ô Ciel !
**B** – Ah !
**C** – Ô Dieux !
**D** – Ah !
**A** – Quoi !
**B** – Quoi !
**C** – Quoi !
**D** – Ah ! Madame !
**A** – Mais quoi !
**B** – Hélas !
**C** – Quoi ?
**D** – Ah ! Hélas !
**A** – Ah ! Prince !
**B** – Ah ! Ma chère Princesse !
**C** – Quoi, Madame !
**D** – Hélas !
**A** – Ah ! Ô Ciel ! Ah ! Mon Prince !
**B** – Quoi !
**C** – Dieux !
**D** – Moi ! Madame !
**A** – Hé ! Seigneur !
**B** – Ah, Ciel !
**C** – Ah, Madame ! Hélas !
**D** – Ah, Madame !
**A** – Ah Seigneur !
**B** – Quoi !
**C** – Plût aux Dieux !

## DOM JUAN EN DÉPRESSION

drame psychopathologique en trois tableaux et six répliques

PERSONNAGES

Dom Juan

Son fidèle valet Sganarelle, rôle muet

Un nombre indéterminé de jeunes femmes, pouvant aller jusqu'à 1003.

### PREMIER TABLEAU

*La scène représente une clairière dans le bois de Meudon, aux derniers jours d'octobre. La nuit vient de tomber. Au premier plan, Dom Juan, étendu sur un lit de feuilles mortes. Derrière lui, on aperçoit de dos, à moitié nues, quelques jeunes femmes qui s'éclipsent discrètement.*

**Dom Juan**

La chair est triste, hélas, à l'ombre des forêts.

*À ce moment, on entend au loin sonner un cor.*

**Dom Juan**

La chair est triste, hélas, le soir au fond des bois.

## DEUXIÈME TABLEAU

*La scène est dans l'obscurité la plus totale. On ne distingue absolument rien. Après un long silence, on entend la voix de Dom Juan.*

La chair est triste, hélas, dans le cabinet noir.

*Aussitôt, le fidèle Sganarelle entre, un lumignon à la main.*
*On aperçoit alors, dans la pénombre, ce qui semble être un très grand lit dans une chambre à coucher qui ne contient pas d'autre meuble.*

**Dom Juan**

La chair est triste, hélas, au soir à la chandelle.

*Le fidèle Sganarelle revient, porteur de deux grosses lampes à pétrole. On voit Dom Juan couché. Derrière lui, on aperçoit de dos, à moitié nues, quelques jeunes femmes qui s'éclipsent discrètement.*

**Dom Juan**

La chair est triste, hélas, à la clarté des lampes.

## TROISIÈME TABLEAU

*La scène est sur le scène. Ou plutôt, c'est un théâtre entier qui est sur la scène. Avec son rideau, ses coulisses, ses fauteuils, ses spectateurs, ses pompiers.*
*On voit Dom Juan couché. Derrière lui, on aperçoit de dos, à moitié nues, quelques jeunes femmes qui s'éclipsent discrètement.*

**Dom Juan**

La chair est triste, hélas, au Théâtre Français.

*Le rideau tombe. Les spectateurs qui sont sur la scène applaudissent.*

*Fin du troisième et dernier tableau.*

## LA RÉPLIQUE

**O** – Dis, tu peux me donner la réplique ?

**J** – Pour sûr, quand tu le veux.

**O** – Au fait, qu'est-ce à dire exactement, une réplique ?

**J** – Une réplique, cela sert à dire, précisément !

**O** – À dire ce qui a déjà été dit ?

**J** – Mais non, bien au contraire. La réplique est la roue du discours : elle le fait avancer, le fait passer par chemin de traverse ou par grande coupe droite, c'est selon.

**O** – Selon l'humeur, selon les protagonistes, selon la teneur du propos. En tout cas, c'est bien vrai, la réplique, pour être réplique, doit être en mouvement, toujours neuve ou renouvelée.

**J** – La réplique, c'est le pas en avant de la roue.

**O** – Mais cette roue ne fait-elle jamais machine arrière ?

**J** – A-t-on déjà vu des bœufs reculer ?

**O** – Non, la réplique est toujours nouvelle ; elle fait progresser la dispute, elle fait se nouer, puis se dénouer l'intrigue.

**J** – Alors, il n'est jamais de réplique identique à ce qui précède ?

**O** – Eh non ! La réplique est novatrice ; on réplique à la réplique, mais la réplique ne se duplique pas !

**J** – La réplique est une et ne se copie pas.

**O** – La réplique est une et indivisible.

**J** – En revanche, dans un abondant discours, il est naturel que les répliques se multiplient.

**O** – Certes, mais on ne copie pas la réplique.

**J** – Cela n'arrive donc jamais ?

**O** – Non, car on ne copie pas la réplique.

**J** – Mais si l'on insiste ?

**O** – Eh bien, on insiste, mais on ne copie pas la réplique.

**J** – Et en cas de doublon ?

**O** – Dans ce cas, le doublon sert la compréhension, mais on ne copie pas la réplique.

**J** – Le doublon, même identique, n'est pas le même.

**O** – Non, puisqu'on ne copie pas la réplique.

**J** – Au fond, on ne copie pas la réplique.

**O** – Non, on ne copie pas la réplique.

**J** – Chaque réplique est une ; en cas contraire, le langage est verbeux et redondant.

**O** – Chaque réplique est unique ; en cas contraire, le dialogue est double et répétitif.

**J** – Copier une réplique, ce serait du psittacisme.

**O** – Du psittacisme.

**J** – C'est ce que je viens de dire.

**O** – Oui, mais cela se comprend mieux si on le répète.

**J** – Ne disait-on pas que la réplique fait avancer le discours ?

**O** – Certes, mais la réplique se comprend mieux si on la répète.

**J** – Ah, la réplique se comprend mieux si on la répète.

**O** – Tu me répètes ?

**J** – Mais non, je ne répète pas, je te donne la réplique !

## HAMLET MINIMAL

*Racontez* Hamlet *en trois actes seulement,*
*en utilisant un seul vers répété trois fois, tiré de* Bajazet.

### ACTE I

*Les remparts du château d'Elseneur. Un soldat endormi. Entrent Hamlet et le spectre. Le spectre murmure dans l'oreille d'Hamlet puis fait mine de verser quelque chose dans l'oreille du soldat endormi. Hamlet, incrédule, fait non de la tête.*

**Hamlet**
Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir.

NOIR

### ACTE II

*Sur scène, Hamlet, Claudius, Gertrude, Laertes, Ophélie et le spectre regardent une pièce. Hamlet scrute les réactions de Claudius et de Gertrude. Ophélie scrute Hamlet. Laertes scrute Hamlet et Ophélie. Le spectre reste au fond de la scène.*

*Dans la pièce, un comédien verse du poison dans l'oreille d'un roi endormi, qui agonise tout de suite. Visiblement paniqués, Claudius et Gertrude quittent la scène. Hamlet essaie de les suivre, mais Ophélie le retient et tente de l'embrasser. Hamlet la repousse.*

**Hamlet**
Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir.

*Et il quitte la scène.*

NOIR

## ACTE III

*Ophélie morte sur sa bière, entourée des cadavres de Claudius, Gertrude (une coupe dans sa main) et Laertes. Hamlet, visiblement gravement blessé, titube, laisse tomber son épée, puis tombe par terre. Le spectre se penche sur lui, et lui parle tendrement.*

**Le spectre**
Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir.

**MOLIÈRE,** ***Le Bourgeois gentilhomme, II, 4***
traduit en alexandrins

**Monsieur Jourdain**
Il faut que je vous fasse enfin la confidence
Que je suis amoureux, et de toute évidence
La personne que j'aime et dont les qualités
Ne le cèdent en rien aux plus grandes beautés
Attend de moi l'envoi de quelques écritures
Sur un petit billet glissé sous ses chaussures.

**Maître de Philosophie**
Quant à moi, je n'y vois aucun inconvénient.

**Monsieur Jourdain**
Ce sera galant, oui.

**Maître de Philosophie**
(Peut-être un peu gnangnan…)
Sont-ce plutôt des vers, que vous voulez écrire ?

**Monsieur Jourdain**
Il n'en est pas question ! Des vers ? Vous voulez rire !

**Maître de Philosophie**

Ainsi, vous ne voulez que de la prose ?

**Monsieur Jourdain**

Non !...

**Maître de Philosophie**

(La peste soit du sot, bon pour le cabanon !)
Il faut, figurez-vous, que ce soit l'un ou l'autre.

**Monsieur Jourdain**

Pourquoi ?

**Maître de Philosophie**

Par la raison (il faut la faire vôtre),
Qu'on n'a, pour s'exprimer, que la prose ou les vers.

**Monsieur Jourdain**

Que la prose ou les vers ? Dans tout notre univers ?

**Maître de Philosophie**

Écoutez-moi, monsieur : tout ce qui n'est point prose
Est sans conteste vers ; bien sûr cela suppose
Que l'on peut renverser la propositi-on :
Le non-vers sera prose, et sans excepti-on.

**Monsieur Jourdain**

Qu'est-ce donc que je parle en ce présent moment?

**Maître de Philosophie**

De l'excellente prose, incontestablement !

**Monsieur Jourdain**

Quoi ? quand je dis : « Nicole, apportez mes pantoufles
Et mon bonnet de ski, mes après-ski, mes moufles ! »
C'est toujours de la prose ?

**Maître de Philosophie**

Hé oui, monsieur.

**Monsieur Jourdain**

Seigneur !
Voilà plus de trente ans que, piètre bredouilleur,
Je disais de la prose en toute inconsci-ence !
Je vous suis obligé de votre complaisance.
Mais je vais revenir à mon petit billet.
Je voudrais seulement que, dedans, il y ait :
*Me font mourir d'amour vos yeux, belle Marquise.*
Mais je le voudrais dit d'une façon exquise.

**Maître de Philosophie**

Mettez que le diamant de son œil a des feux
Que ne saurait calmer le pompier de ces lieux ;
Que vous souffrez, dès l'aube et jusqu'au crépuscule…

**Monsieur Jourdain**

Non, non, non, non, non, non, ce serait ridicule,
Cherchez mieux, s'il vous plaît, je ne veux point cela.
Je veux ce que j'ai dit, sans plus de tralala :
*Me font mourir d'amour vos yeux, belle Marquise.*

**Maître de Philosophie**

C'est un alexandrin plus froid qu'une banquise !

**Monsieur Jourdain**

Non ! dedans mon billet, je ne veux que ces mots,
Mais tournés à la mode, arrangés comme il faut !
Vous devez bien savoir, vous, qui vous dîtes maître,
Les diverses façons dont on pourrait les mettre.

**Maître de Philosophie**

La première façon, c'est une chose acquise
(*Me font mourir d'amour vos yeux, belle Marquise*),
Pourrait laisser la place à ces autres, voyons :
Ou *Marquise mourir vos yeux d'amour me font*
Ou *vos yeux me mourir Marquise font d'amour*
Ou *d'amour vos yeux beaux me font Marquise mour-*
*Ir*, et l'enjambement de cette désinence
De votre passi-on assure l'éminence.

**Monsieur Jourdain**

En voilà des façons... dites-moi cependant
Laquelle est la meilleure, a le plus d'ascendant.

**Maître de Philosophie**

Sans conteste, la vôtre, elle est la plus précise :
*Me font mourir d'amour vos yeux, belle Marquise.*

**Monsieur Jourdain**

Je vous suis obligé de ce certificat
D'autant que je n'ai point mon baccalauréat.

## SCÈNES EN SIX RÉPLIQUES

### *LA DIDASCALIE*

**Elle**

C'est quoi une didascalie ?

*Il va vers elle et la pince.*

**Elle**,

Aïe, tu es dingue ou quoi ?

**Lui**

C'est ça une didascalie : si on était au théâtre, il y aurait écrit dans le texte de la pièce : *il va vers elle et la pince.*

**Elle**, *continuant à se frotter le bras.*

Ah oui ?

**Lui**

C'est une indication d'auteur, si tu préfères.

**Elle**, *passant derrière lui et lui tirant les cheveux, violemment*

Je suis sûre que l'auteur avait écrit : *passant derrière lui et lui tirant les cheveux, violemment.* Abruti.

## *LA CONVERSATION DES AUTRES*

*Ils sont tous deux assis au restaurant. Leur table jouxte celle d'un autre couple. Ils poursuivent une conversation.*

**Lui**

... Et tu sais ce que Fernand n'a rien trouvé de mieux à faire ?

**Elle**

Chut... Ecoute... Tais-toi un instant. Tu entends ?

**Lui**

Quoi ?

**Elle**

Les gens à la table d'à côté. Ils parlaient de la conversation des deux types là-bas.

**Lui**

Et alors ?

**Elle**

Ça m'énerve tellement, ces gens qui écoutent la conversation des autres.

## *LA PURÉE*

*Ils sont à table. Lui, tend la main vers la purée en grognant. Il se sert. On sonne à la porte. Ils sursautent.*

**Lui**

Tu attends quelqu'un, toi ?

**Elle**

Mais non, qui veux-tu ? Va voir, toi. C'est peut-être un voisin ?

**Lui**

Il n'y a pas de raison, la télé n'est pas allumée. C'est sûrement quelqu'un de ta famille…

**Elle**

Ma famille… Et pourquoi pas la tienne ? Je suis sûre que c'est ta sœur qui vient encore nous taper de l'argent.

**Lui**

Tu sais bien que je ne lui parle plus, à ma sœur.

*On sonne de nouveau. Ils ne bougent pas. Ils attendent. Plus rien.*

**Elle**

Tu vois, qu'est-ce que je te disais, c'était personne.

## *AU BISTROT*

(à François Caradec)

*Au zinc, Bernard et Paulo boivent un verre, le patron essuie le comptoir avec un torchon sale.*

**Bernard**, *se marrant.*

Tiens, patron, tu t'es mis une machine à sous ? C'est pour les traites de la Mercedes ?

**Le patron**

Rigolez, rigolez. Les vrais clients, y-z-aiment ça, eux…

**Paulo**

Ben, et nous, on n'est pas des clients, nous, alors ?

*Le patron ne répond pas et passe un coup sur le comptoir, machinalement.*

**Bernard**

Allez, fais pas la gueule, patron, montre-nous comment elle marche, ta machine : tu l'as testée, au moins ?

**Le patron**

Tiens, tu m'emmerdes, passe-moi cinq balles. *(Bernard lui tend une pièce. Le patron la met dans sa poche.)* Voilà, t'as perdu. C'est comme ça qu'elle marche, la machine, connard.

## THÉÂTRE-EXPRESSO

On distingue le théâtre-expresso du théâtre-lungo par la rapidité avec laquelle il passe. Contrairement au théâtre-lungo, dont les didascalies sont généralement courtes, celles du théâtre-expresso sont interminables. A titre d'exemple, on peut citer les didascalies d'un plagiaire par anticipation, Henry Monnier, dont les introductions à de courtes saynètes sont de véritables romans, au point que le spectateur d'une pièce d'Henry Monnier perdait plus de la moitié de la pièce, les didascalies n'étant naturellement pas dites en scène. On aura donc intérêt à lire confortablement chez soi, avant de se rendre au théâtre, les didascalies du théâtre-expresso.

Autre point à noter : le théâtre-expresso se distingue également par la concision et la densité des répliques. La règle veut que chaque pièce se contente de deux personnages (les pièces à un seul personnage risquent d'être confondues avec des monologues) et que chaque personnage n'ait à prononcer qu'une seule réplique, la plus courte possible.

Faute de temps, nous ne pourrons pas vous faire entendre les didascalies des pièces qui vous sont présentées ce soir. Mais rien ne vous empêche de les imaginer.

Voulez-vous un exemple ?

## CHEZ LE MARBRIER

*On peut imaginer le décor réaliste d'un magasin de pierres tombales entre lesquelles circule une veuve éplorée (on n'omettra pas de raconter la mort de son époux, en donnant quelques détails sur la vie conjugale du couple). Mais les meilleures choses ont une fin, et au bout d'une demi-heure, trois quarts d'heure, les deux comédiens s'avancent sur l'avant-scène.*

**Le Marbrier**

Et comment voyez-vous la tombe de votre époux ?

**La Veuve**

Avec une dalle en pente.

## DIALOGUE DU MORT

– Je peux te poser une question ?

– C'est fait.

– Je peux te poser deux questions ?

– Oui. Il ne t'en reste qu'une.

– C'est quoi, pour toi, la place du mort ?

– Heu… La voiture… à la droite du conducteur.

– Cherche encore. C'est quoi, pour toi, la place du mort ?

– Si possible modeste.

– Encore. C'est quoi, pour toi, la place du mort ?

– Eh bien, c'est comme une cheminée.

– Comment ça ?…

– Oui, une cheminée…

– Tu veux dire le cadavre qu'on bourre à l'intérieur pour le cacher, jusqu'à ce qu'il reste coincé et ne se trahisse que beaucoup plus tard par l'odeur ?

– Non.

– Tu veux dire la place du petit ramoneur qui reste bloqué dans le conduit à l'occasion d'une brusque poussée de croissance ?

– Non.

– Si ce n'est pas la place du ramoneur, alors c'est celle de la fumée…

– Mais non, idiot !

– Alors quoi ?

– La place du mort, c'est comme une cheminée, pour le bois.

– Quoi, le bois ?

– Le bois qui est dans le foyer est prisonnier des flammes et il s'évade vers les toits et même au-dessus des toits.

– Sauf s'il y a un cadavre de coincé qui empêche le tirage.

– Mais lâche-moi avec tes cadavres, le cadavre n'empêche rien. Le bois réduit en fumée a pris la place du mort exactement comme Edmond Dantès qui se libère du château d'If en prenant, dans le sac funéraire, la place du cadavre de l'abbé Faria dont on a vérifié cliniquement la mort de deux façons différentes : l'inefficacité d'un remède de cheval administré par voie orale ; le brûlage d'un talon au fer rouge (tiens, tiens, brûlage, comme dans la cheminée, et décidément Alexandre Dumas est obsédé par les supplices, les tortures et le fer porté au rouge).

– Je peux te poser deux autres questions ?

– Va pour la seconde.

– À quoi pensait Edmond Dantès, dans le sac ?

– Je crois qu'il pensait à Jean Valjean.

– Jean Valjean n'existe pas encore…

– Dantès n'a jamais existé.

– Hon.

– Il pense à Jean Valjean qui s'évadera du couvent du Petit-Picpus-Saint-Antoine en prenant dans le paletot sans manches (c'est ainsi que les menuisiers de mon enfance nommaient le cercueil) la place toute froide d'une religieuse défunte. Un concours de circonstances imprévu fera qu'il se croira, durant quelques minutes, bel et bien enterré.

– À quoi pensait Jean Valjean, pendant ces quelques minutes ?

– À la chance qui tourna enfin pour Edmond Dantès. Et aussi à Tintin dans *Les cigares du Pharaon*, Tintin qui, prisonnier, est fusillé faussement, puis enterré faussement.

– Pour s'évader, il faut passer par la mort ?

– Il faut se faire passer pour mort, car le mort avéré on le laisse en paix.

## HYGIÈNE DE VIE

### ACTE I

*Une longue table dressée pour le dîner avec cinq chaises. Un homme et une femme assis en train de manger. Quand il a fini, l'homme se met derrière la femme et pousse son visage dans son assiette.*

**L'homme**

Lèche ton assiette, chérie, c'est une question d'hygiène.

*Elle se débat un moment, puis devient immobile.*

NOIR

### ACTE II

*Une deuxième femme les joint à table et se met à manger.*

**La deuxième femme**

T'es vraiment ignoble, tu sais, mais je t'aime quand même.

**L'homme**

Et toi, t'as besoin d'une bonne cure de décoincement mon chou. J'éteins?

## ACTE III

*Les mêmes, la deuxième femme maintenant tête dans son assiette et immobile. Une troisième femme à table qui mange.*

**La troisième femme**

Donc, selon toute vraisemblance, il s'agit d'une intoxication alimentaire…

**L'homme**

Mais bien sûr, ma toute belle, lèche ton bol…

**La troisième femme**

C'est une hypothèse plausible, après tout…

NOIR

## ACTE IV

*Les mêmes, la troisième femme maintenant tête dans son assiette et immobile. Une quatrième femme à table qui mange.*

**La quatrième femme**

Donc tu dis que c'était une fêlure du radius suivie d'un traumatisme crânien entraînant une synapse qui…

**L'homme**

Tu peux pas parler d'une manière un peu plus idiomatique, ma chaude lapine?

**La quatrième femme**

Elle s'est cassé la gueule, quoi.

**L'homme**, *en se levant.*

Exact.

NOIR

## ACTE V

*La table toujours dressée, mais plus de femmes. L'homme dit ses répliques en plaçant ses mains sur le dossier de chaque chaise à tour de rôle. Il adopte l'intonation qu'il utilisait avec chaque femme.*

**L'homme**

Voilà ce qu'on peut appeler vivre spacieusement, eh chérie…?

Même pas besoin d'une liane pour nous unir, eh mon chou…?

Ca va comme tu veux, ma toute belle…?

On joue encore au docteur, ma chaude lapine…?

*Il regarde la salle.*

Quelqu'un a un petit creux ?

NOIR

## PIÈCE

*à déclamer à voix forte et lente, les paragraphes étant lus successivement par les différents orateurs, presque vociférateurs*

Quand les comédiens prennent toute leur lenteur pour énoncer leur texte, quand ils veulent tant faire savourer la langue du haut de leur auteur au public d'en bas qu'on en vient à se demander s'ils ne sont pas en train de rechercher leur texte aux confins de leur mémoire dont on commence à craindre la défaillance qui cependant n'arrive pas, quand cette lenteur vous agace tant que vous n'arrivez même plus à vous échapper de la pièce, alors que vous n'y êtes toujours pas rentré, et que vous ne savez toujours pas si on joue cette pièce-ci ou cette pièce-là,

**on dit qu'il n'y a pas le feu aux pièces.**

Quand la pièce est mauvaise, que les comédiens font ce qu'ils peuvent pour la sauver, mais qu'il n'y a rien à faire hélas, quand la mise en scène n'a rien pu tirer d'un texte aussi faible, quand la mise en espace donne l'impression d'être plane, ce qui n'est pas fameux pour une mise en espace, quand la lumière a le chic d'éclairer des parties vides de la scène, et que l'action se déroule uniquement dans les zones obscures, ou invisibles du spectateur, quand le spectateur pourtant coincé dans sa rangée ou sur son banc, quand il n'est pas debout dans un lavoir, quand le spectateur donc, commence à envisager de quitter les lieux, quand le public se met à remuer d'ennui et que les comé-

diens cherchent à comprendre ce qui se passe hors de la scène comme si c'était là que se déroulait la trame,

**mieux vaut chercher une pièce de rechange.**

Quand les artistes, unis et solidaires, proposent un spectacle qu'ils jouent au profit d'une œuvre de bienfaisance, quand tout fleure bon les bons sentiments frottés à l'huile des poncifs et des évidences, des truismes et des tautologies, des trivialités, des banalités et des lapalissades, vous croyez faire la charité tandis qu'au contraire,

**c'est à vous que les comédiens donnent la pièce.**

Quand le propos du spectacle est politique, au sens noble du terme, que l'on y donne à penser, à réfléchir, quand l'auteur argumente et qu'il donne peut-être une idée nouvelle, de celles qui font basculer les choses, de celles qui permettent de l'emporter, quand vous, spectateur vous sentez engagé par le propos, par la force des comédiens ou par la seule argumentation, et que vous rentrez chez vous grandi par la plante qui vient en vous de germer,

**c'est qu'on vient de vous offrir une pièce à conviction.**

Quand le miracle se produit : le propos vous intéresse et vous touche, les comédiens vous émeuvent de par leur force, leur sensibilité, leur naturel et leur talent, quand la mise en scène frise la perfection, lorsque vous avez l'impression de comprendre très exactement ce que l'auteur voulait vous faire sentir, et ce au fur et à mesure que se déroule la pièce, lorsque vous ressentez ce merveilleux mariage entre décor, costumes et éclairages, ce mariage fusionnel entre les caractères des personnages et les comédiens, cet admirable mariage entre le récit et la scénographie, lorsque le mariage naît entre le spectacle et vous-même,

**autant dire que vous vous régalez d'une pièce montée.**

## Table

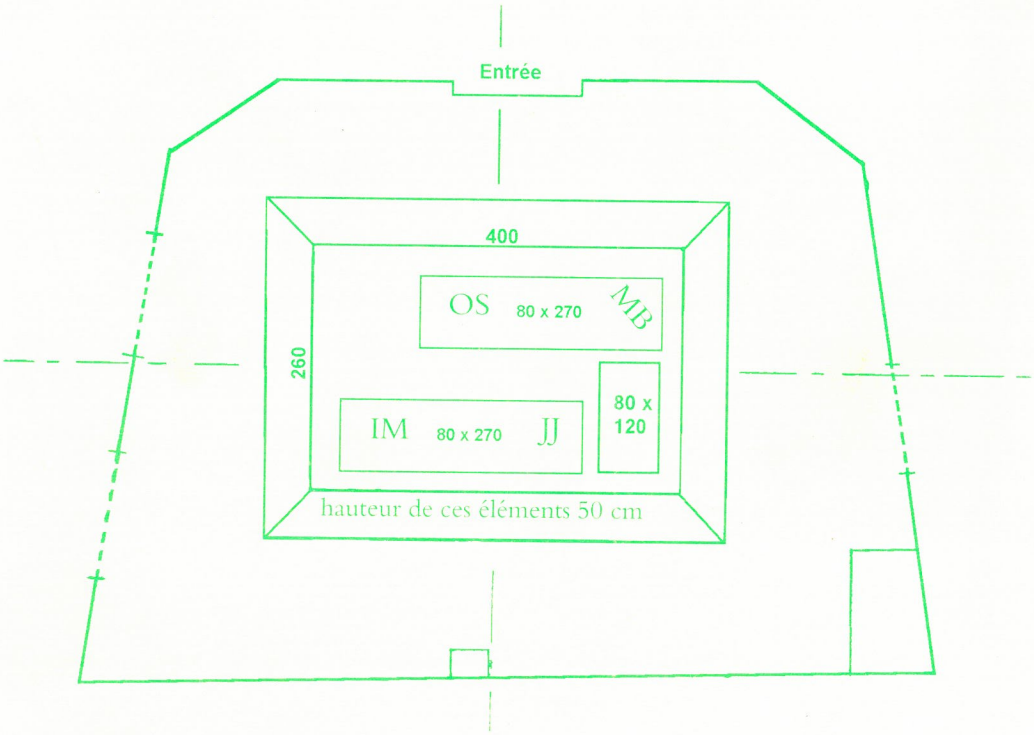

*L'impromptu de Pernand*, Jacques Jouet p. 5
*Avez-vous des interrogations sur le théâtre ?*, Olivier Salon p. 9
Britannicus *réduit à ses interjections*, Michelle Grangaud p. 15
Dom Juan *en dépression*, Marcel Bénabou p. 19
*La réplique*, Olivier Salon p. 21
Hamlet *minimal*, Ian Monk p. 25
*Molière :* Le Bourgeois gentilhomme, *II, 4, traduit en alexandrins,* Jacques Jouet p. 27
*Scènes en six répliques*, Hervé Le Tellier p. 31
*Théâtre-expresso*, François Caradec p. 35
*Dialogue du mort*, Jacques Jouet p. 37
*Hygiène de vie*, Ian Monk p. 39
*Pièce*, Olivier Salon p. 43

Ce volume 123 de la *Bibliothèque Oulipienne*
a été achevé d'imprimer au mois de janvier 2003
par Promoprint à Paris.
Il a été composé
en caractères Bembo et Champion,
dans une mise en page de Pierre Laurent.
La présente édition comporte 150 exemplaires
numérotés de 1 à 150,
ainsi que 60 exemplaires numérotés de I à LX,
réservés aux membres de l'Oulipo.
Dépôt légal janvier 2003

Exemplaire n° 0 5 6

© L'Oulipo et les auteurs

n° 110 - Ian Monk : *Le voyage d'Hoover*
n° 111 - Harry Mathews : *Sainte Catherine*
n° 112 - Jacques Bens : *Le voyage d'Arvers*
n° 113 - Michelle Grangaud : *Un voyage divergent*
n° 114 - François Caradec : *Le voyage du ver*
n° 115 - Michelle Grangaud : *Une bibliothèque en avion*
n° 116 - Ian Monk : *Les états du sonnet*
n° 117 - Reine Haugure : *Le voyage du vers*
n° 118 - Harry Mathews : *Le voyage des verres*
n° 119 - Paul Braffort : *Cinq lettres de créance*
n° 120 - Jacques Jouet & Olivier Salon : *Pas de deux*
n° 121 - Oulipo : *Aux origines du langage*
n° 122 - François Caradec : *Que j'aime à faire apprendre au piéton de Paris*




*Le petit lavoir de Pernand*